

**„A vers születése” – reflexiók Weöres Sándor
meditációjához**

Weöres Sándor életművének egyik, kevésbé figyelemre méltatott darabja a doktori disszertációként megírt „*A vers születése*” című tanulmány. Szokatlan, bár nem egyedi eset, hogy egy költő, alkotóművész vall a mű létrejöttének folyamatáról, illetve annak szellemi-lelki alapjairól. Emellett nem szokványos maga a „műfaji” megjelölés sem, hiszen az értekezés a költő önmeghatározása szerint „meditáció és vallomás”. A tudományos prózánál szokatlan elnevezés ihletője minden bizonnyal *Hamvas Béla*, aki a harmincas évek közepén és a negyvenes években meghatározó hatással volt a fiatal költő szellemi horizontjára, s a műalkotásokat is „meditációs objektumnak” tekintette. A vallomás kifejezés pedig nyilván az értekezés személyes jellegére utal, hiszen Weöres néhány verse létrejöttének a konkrét folyamatát is bemutatja az élmény anyag felbukkanásától a kialakuláson át a kidolgozásig, illetve a végső formába öntésig.

Az előadás azt a problémát járja körbe, hogy vajon egy költő hogyan látja saját alkotóművészetének működését, heideggeri kifejezéssel élve a műalkotás eredetét. Weöres Sándor termékeny gondolatait elsősorban a modern hermeneutikai művészetfelfogás néhány aspektusával vetem egybe.

Előljáróban a zseni kanti meghatározásának két mozzanatát idézem fel: „A zseni: *tehetség* olyasvalaminek létrehozására, amihez nem adható meghatározott szabály...”; „A zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint *természet* adja a szabályt.; s ezért az, aki az alkotást zsenijének köszönheti, saját maga nem tudja, hogy hogyan támadnak benne az ahhoz szükséges eszmék...”.¹ Az ismert szöveghelyet azért elevenítettem fel, mert Weöres egyfelől a költő zseni egyik nagyszerű megtestesítője, akinél a leghétköznapibb élmény is eredeti módon transzponálódik költeménnyé, másfelől mégis képes saját alkotóművészetét – még ha nem is valamilyen szigorúan értelmezett művészettudományi módszerrel – analizálni, bizonyos fókig arra kívülről rátekinteni. Abban azért egyet érthetünk Kanttal, hogy az a művészi alkotás természetével éppen ellentétes dolog lenne, ha az alkotóművész megpróbálna olyan előírásokat, módszereket megfogalmazni, „amelyek képessé tehetnének másokat az övével azonos alkotások létrehozására”.² Természetesen Weöres célja sem ez, hanem az alkotói folyamat egyfajta fenomenológiai leírása, amely a saját mértékére „szállítja le” az „ösztönös”, „vad” zseniről a romantika óta élő meglehetősen túlnővesztett elképzeléseket.

Weöres költői pályájának indulása a nyugatosokhoz (elsősorban Babitshez és Kosztolányihoz) kapcsolódik, ugyanakkor már a fiatal alkotónál megfigyelhető az egyoldalúan én-központú lírától való eltávolodás, a saját személyiség előtérbe

állításának feladása. A tanulmányíró Weöres önmaga alkotómunkáját is tárgyilagosan elemző, egyúttal finoman árnyaló stílusa és szemléletmódja tehát nem áll olyan éles ellentétben a költő Weöresével, mint azt első rátekintésre gondolhatnánk.

Mielőtt közvetlenül rátérnék Weöres írásának néhány fontosabb aspektusára, érdemes egy pillantást vetnünk a fiatal költő szemléletmódjának szellemi hátterére.³ A magyar költői hagyományoktól jórészt eltérő világlátásának gyökerei különböző színvonalú bölcséleti és filozófiatörténeti munkákból származnak, s ezek szerzői közül az ókori kultúrákkal foglalkozó *Várkonyi Nándort*, a filozófiatörténész-professzor *Halasy-Nagy Józsefet*, akinek a biztatására született egyébként a doktori disszertáció, *Fülep Lajost*, és nem utolsósorban *Hamvas Bélát* kell kiemelni. Emellett *Lao Ce* írásai révén a kínai taoizmus, valamint más keleti filozófiák is mély hatást gyakoroltak Weöres világfelfogására. Az említett szerzők által közvetített gondolkodóktól és gondolkodásmódokból főként a következők épültek be költői életművébe. Egyrészt a korai görög filozófiában és a keleti bölcsületben egyaránt megjelenő Minden-Egy, lét és nemlét egységét hirdető szemléletet emelhetjük ki. Ezzel függ össze az a több versében is megnyilatkozó felfogás, amely a világot ellentétpárokban, egyúttal állandó változások, körforgások sorozatában ábrázolja. Nem véletlenül idézi meg egy-egy rövid versben Lao-ce és Herakleitos alakját. A taoizmus hatása egyébként „*A teljesség felé*” prózaverseiben is közvetlenül kitapintható (pl. a „*Tíz erkély*”-ben: „A teljes boldogság: öröm-nélküli./A teljes zengés: hang-nélküli.”). Az öntökéletesítés igénye, a teljességre törekvés megfogalmazása nyilvánvalóan sokat köszönhet Hamvas Bélának (pl. az *Anthologia humana* kötetnek), mint ahogy az egyoldalúan technicizált természettudományos szemlélet, a valóság absztrakt-fogalmi megragadására való törekvés elutasításának gesztusa is ebből a forrásból eredhet. Valószínűleg Hamvas Béla közvetítésével jutott el hozzá *Heidegger és Jaspers* filozófiájának jelentősége is. A Weöres munkásságában megnyilvánuló filozófiai-bölcséleti „hatástörténetet” úgy lehetne összegezni, hogy a különböző bölcselletekből azokat a sajátosságokat veszi át, amelyek az egyetemesre, az időtlenre, a személy felettire, valamint a szemlélődésre irányítják a figyelmet. Természetesen nem egész filozófiai rendszerek, tanítások átvételéről van szó nála, hanem bizonyos filozófiai gondolatok átszűrődéséről, pontosabban az absztrakt fogalmi szint helyett a költői kifejezésmódnak megfelelő szemléletképzeleti általános megjelenéséről költészetében. Ugyanakkor azt még föltétlen érdemes hangsúlyozni, hogy Weöres művészi világképe bizonyos értelemben egymástól különböző filozófiák sajátos „szintéziséből” alakult ki, s ebből következően természetesen sokszínű és többretegű.

„A művész a mű eredete. És a mű a művész eredete”⁴ – írja Heidegger „*A műalkotás eredete*”-ben mű és alkotó kölcsönös egymást meghatározásáról. Ezzel együtt ő a műalkotás ontológiáját nyújtja tanulmányában. „Mondják, minden művész-tevékenység *teremtés*; és hallottam azt is, hogy *anyaság*”⁵ – indítja Weöres a vers születéséről szóló munkáját. A kétféle megközelítés különbsége ké-

zenfekvő, hiszen itt a létrehozás folyamatáról, illetve a művészi tevékenységről magáról van szó.

Az alkotó tevékenység két jellemző vonását tehát a költő a teremtés és a születés egymásnak részben ellentmondó, vagy inkább egymást kiegészítő aktusával szemlélteti. A művész teremtő, de nem a semmiből hoz létre valamit, ezért hasonlít az anyához, aki a benne kialakulót hozza világra: „A művész, ki az alakatlant formássá építi tudatos akarattal, szinte »teremtő«; ha akaratlanul, álmában is alkot, mint néha Schumann, olyankor szinte »szülő«; a két fogalmat elfogadhatjuk a műalkotás két pólusának.”⁶ A művészi alkotó tevékenység „szabad alkotás”, vagy másképpen a képzelőerő szabad játéka. Ugyanakkor nem mindent fogadunk el művészinek, a művészet a szép területére korlátozódik, ennyiben nem „szabad”. A művészi szép meghatározásában azután Weöres – bizonyos fókig a kanti hagyományhoz kapcsolódva – a műalkotás kiváltotta hatás, az esztétikai gyönyörködtetésből indul ki, a remekműnek nem lehet sem tartalmi, sem formai szempontból megadni a szignifikáns jellemzőit: „A közös jegyet abban leljük, hogy minden művészi remek a művészetre fogékony egyénben sajátos és rendkívüli rezonanciát fakaszt, melynek jellege és erősségi foka sokféle lehet, de faja alapjában véve mindig ugyanegy. Ezt a rezonanciát nevezzük esztétikai gyönyörködtetésnek, az előidéző művet szépnek, a mű készítőjét művésznek.”⁷

Weöres a művészi alkotást olyannyira szabad alkotásnak tekinti, hogy felfogása szerint nincs olyan emberi megnyilvánulás, amely ne jelentkezhetnék művészetként: „...a művész-teljesítmény lehet pusztán csak művészi és semmi más; és amellet, hogy művészi, lehet egyúttal tudomány, bölcsélet, vallás, erkölcsstan, politika, praktikum, szórakoztatás, akármi.”⁸ Az is szembeötlő nála, hogy a művészettel kapcsolatos formai, „mesterségbeli” szabályoknak igazán csekély jelentőséget tulajdonít. Metsző iróniával utasítja el azokat a tárgyi elvárásokat is, amelyek a közkeletű vélekedések szerint a művész intencióival és személyiségével függenek össze, rámutatva, hogy ezek többnyire egymással ellentétes követelmények: pl. tanítson erkölcsöt; álljon az erkölcsök felett; legyen álmodozó; legyen józan. A művészetben ugyanakkor éppen az a termékeny ellentmondás jut érvényre, hogy nincsenek feltétlen érvényű törvényei, esetenként bármilyen szabály érvényes lehet rá. Ebben az értelemben a művek nem keletkezhetnek kötöttség nélkül. A művészet meghatározása végső soron nagyon is egyszerű megfogalmazáshoz fut ki Weöresnél: „szépséggé-rögzített emberi megnyilvánulás.”⁹ A művészet ugyan lehetőségeit tekintve korlátlan, a művész mégis gátak között alkot. Korlátait elsősorban az egyéni alkat határolja be, a forma önmagában nem gátló kötöttség. A prózaírás és a verselés összehasonlítása kapcsán például éppen azt hangsúlyozza, hogy a forma „munkatársa” a költőnek: „A versforma egyrészt megkötöttséget jelent, másrészt azonban oldottságot is, a feltétlen konkrétság alól való szabadulást. A forma elzáró-korlát és támasztókarfa – és aki megszokta a verselést, már csak a kötöttség támaszték-mivoltát érzi.”¹⁰

Figyelemre méltóak azok a gondolatok, amelyeket az ún. „költő-alkattal” kapcsolatban fogalmaz meg Weöres. Itt a „mesterségbeli érzék” mellett a képzelőerőt emeli ki, amely abban nyilvánul meg, hogy a költő érzelmei, gondolatai,

benyomásai „milyen motívumokban egyesülnek a nyelv lehetőségeivel és a versformával”¹¹. Egyébként tipikus költő-alkat nincs, a költői tehetség a legkülönbözőbb személyes alkattal párosulhat. Ennek a megállapítása még nem igazán eredeti gondolat, azt viszont csak ritkán hangsúlyozzák, hogy meglehetősen köznap-i gondolatvilágú poéták is jelentős műveket hozhatnak létre, amennyiben „az átlagos életfelfogás hiánytalan értékű versekben tükröződik; az ilyen alkotóknak köszönhetjük, hogy a költészetben az átlagember-típusok világát nemcsak a kiemelkedő szellemiségük megfigyelésén át kapjuk, hanem közvetlenül is, elsőkézből.”¹²

A gyakran emlegetett „költői lelkület” kifejezést Weöres a változó kordivatok által jellemzett, felületes általánosításnak tartja, tulajdonképpen üres fogalomnak, amelynek alig van köze a művészi értékhez: „Csak a változó kordivatok léptetnek elő némely emberi jellemvonásokat és meghatározott érdeklődési köröket a költői lélek kritériumává: kedvenc poéták mutatós tulajdonságait; nem kincseiket, hanem gesztusaikat; nem a művészi érték, hanem az egyéni szokás körébe tartozó dolgokat.”¹³ Hogy mennyire elutasította már a harmincas években induló költő a közéleti küldetését hangoztató költői magatartást, azt versei mellett ebben a tanulmányában egyértelműen megfogalmazza: „Nálunk most a költő-zsenit alig képzelhetik másként, mint indulatosan ágáló és küldetését hangoztató politikust. Csakhogy a zsenialitás mindig szellemi függetlenség, nem pedig rituális pózokhoz alkalmazkodás.”¹⁴

Tanulságos, amit a költői hajlam jelentkezéséről és kialakulásáról ír a gyermekekkel kapcsolatban. A gyermeki lélek korlátlan szabadságának hangsúlyozása mellett azt emeli ki, hogy a gyermeki költészetben nem a gyakran emlegetett utánpótlási hajlam a döntő, hanem a spontán reagálások a világra, az átélt érzelmek közvetlen megszólaltatása. Az utánpótlásból fakadó versek inkább a sémákhoz való alkalmazkodást mutatják. Ezzel szemben azok az érdekesek, amelyekben „a bontakozó lélek teljes eredetiséggel nyilatkozik”¹⁵. Weöres „prehisztórikus költészetnek” nevezi ezeket a kis alkotásokat, amelyeket a népköltészethez hasonlóan gyűjteni és kiadni kellene, esztétikai, lélektani és pedagógiai szempontból értékes lenne. A gyermeki líra mellett Weöres azt is árnyaltan mutatja be, hogy a kamaszköltőknél miként jelennek meg az egyéni különbségek, például az ösztönös és tudatos típusoknál.

A művészi eredetiség kitüntetett szerepét ugyan Weöres sem vitatja, de a költővé válás folyamatában az irodalmi élmények fontosságát is megemlíti: „Valamelyes mértékig a költő mindig a műélvezőből fakad.”¹⁶

A tanulmány egyik legizgalmasabb fejezete az ihlet kérdéskörével foglalkozik. Érdekessége éppen abban rejlik, hogy Weöres kerüli az extrém, túlzó megállapításokat, inkább józan realistaként veszi sorra az ihlet jellemzőit. Elsősorban a műalkotás létrehozására alkalmas kedélyállapotnak nevezi, ami „nem emberfeletti megszállottság”, hanem emberi lelki jelenség: „... a költeményeknek igen csekély hányada keletkezik eksztázisban és nem okvetlenül a legjobbak, sőt akárhányszor a legrosszabbak.”¹⁷ Az önmaga alkotó folyamatait is elemezni képes költő szemléletes önértelmezései is azt a megállapítását támasztják alá, hogy

az alkotás feltétele az önmagunkba merültség, „alkatunk önkénytelen vagy szándékos összpontosulása, ajzottsága, mely lehetővé teszi, hogy verselő- és fogalmazó-készségünk működése ne csak gépies legyen: ez az ihlet; föltétlen jellemzője csak ennyi.”¹⁸ Az eksztatikus állapotig felkorbácsolt ihlet sokkal inkább dilettáns művek jellemzője, mint a valódi remekművéké. A műalkotásnak mint – *Gadamer* egyik plasztikus kifejezésével élve – „képződménynek” a kiformalódását költői szemléletességgel tárja elénk Weöres az ihlettel összefüggésben: „Többnyire úgy ülök le verset írni, hogy már tisztán áll előttem a tárgy, forma, szerkezetváz, és a tudatomban leíratlanul készen vannak a vezérmotívumokat jelentő verssorok; és a megírás már nem egyéb, mint a megfogalmazatlanul létezőnek kiformalása. Számptalan ilyen kifejtetlen tömböt cipelek az agyamban; megérzem az időt, mikor a leendő mű már annyira készen áll bennem, hogy kialakítását elkezdhetem; ilyenkor az írás pusztán értelmi összpontosulással, elhatározottan kezdődik, de a kompozíció és a mondatok hajladozása határozatlan melódiát párolog, és belőle szelíden kibontakozik az ihlet.; nem vad révület, csak csöndes átszellemültség.”¹⁹

Az *élmény* fogalma a 19–20. századi pszichológizáló esztétikáknak, valamint *Dilthey* hermeneutikájának is fontos mozzanata. *Dilthey* azt hangsúlyozza, hogy költői életművek megértésének és elemzésének kulcsa a költői élményvilág lehető legteljesebb rekonstrukciója. Az élmény fogalma nála bizonyos fokig ismeretelméleti megközelítésben tűnik fel. A 19. század végén és a századfordulón ugyanakkor az élményfogalom belső életvonatkozásai kerülnek előtérbe (például *Bergson* vagy *Georg Simmel* filozófiájában). Náluk már arról van szó, hogy az élmény egysége közvetlen vonatkozásban áll az élet egészével. Minden élményben van valami a *kalandból*, amely eltéríti ideiglenesen az embert életének mindennapi megszokottságaitól: „Minden élmény kiemelkedik az élet folytonosságából, s ugyanakkor saját életünk egészére vonatkozik.”²⁰

Milyen következménye van az élményfogalom ilyen széleskörű értelmének a művészetre nézve? Az esztétikai élmény az élmény lényegét fejezi ki, hiszen az esztétikai élménnyé vált műalkotás is kiragadja a befogadót a megszokott életfolyamatából, ezzel egy időben visszavonakoztatja létének értelmére. Az értelmezésnek ebben a sajátos fénykörében a műalkotás „az élet szimbolikus reprezentációjának a beteljesülésévé válik, mely felé minden élmény úgyszólván útban van”²¹ Így azután az *élményművészetet* magával a művészettel azonosítják.

Ennek a művészetelméleti felfogásnak az elterjedése minden bizonynal szorosan összefügg a századforduló jelentős művészeti tendenciáival. Itt nem csupán a századelő expresszionizmusának felfokozott élmény-kultuszára gondolok, hanem például Joyce Ulyssesére, ahol a szimultán szerkesztésből következően a legkülönbözőbb tér- és idősíkokban megtörtént események a főhős tudatában életének sajátos élményfolyamává állnak össze. Ehhez a világhoz képest távoli példa Csehov. Drámáiban igen szembeötlő, hogy a szereplők lázasan igyekeznek lényegében szürke, kicsinyes helyzetek közepette zajló életükben minél több szituációban valódi „élményt” átélni. Tragikusnak éppen azért érzik életüket, mert nem sikerül változtatni életükön a sorstól „kicsikart” élmények révén sem.

Gadamer az *élmény* fogalomtörténetét is a szó etimológiáján keresztül világítja meg. Arra hívja fel a figyelmet, hogy az *Erlebnis* szó csak a múlt század hetvenes éveiben vált elterjedtté a német írásbeliségben, és az *erleben* szóból származik, amely egyrészt a közvetlen megélés mozzanatát tartalmazza, másrészt pedig a közvetlenül megélt maradandó tartalmát. Nem véletlen, hogy először az életrajzi irodalomban honosodott meg az *élmény* kifejezés.

Emellett Gadamer arra is rámutat, hogy az élmény kifejezés metafizikai hátterét az *élet* fogalma jelenti például Hegelnél vagy Schleiermacher-nél. Hegel nyúlik vissza annak a szemléletnek a gyökere, amely az élmény fogalmát a totalitással, az univerzum végtelenségével hozza összefüggésbe. Ez egyúttal tiltakozást is jelentett az elgépiesedett modern civilizációval szemben.

Weöres élmény-felfogása alkotói helyzetéből következően döntően művészetpszichológiai megközelítésű. A fejezetet indító mondata akár a jungi „kollektív tudat” képzetét is felidézheti: „Lelkünk alapja velünk-született ősellomány – de minden ismeretünk jövevény rajta, élményként tapadt rája. Élményként kaptuk a fogalmainkat, szavainkat, írásjegyeinket: a költemény minden porcikája élmény-származék; és sosem egyetlen élmény áll a vers mögött, hanem milliónyinak kibogozhatatlan szövedéke.”²² Az élmény tehát valamiféle megélt fogalmi valóságként jelenik meg. Néhány saját konkrét példa mellett – milyen élményi háttére volt néhány versének? – az irodalmi hatások, illetve élmények szerepéről fogalmaz meg provokatív gondolatot. Persze ma már, az intertextualitás korában, nem tűnik radikális álláspontnak, hogy bizonyos irodalmi mintákhoz való kapcsolódás nem áll ellentétben az eredetiséggel. Weöres tanulmányának megírása idején azonban ez még nem volt olyan magától értetődő – legalábbis a magyar irodalmi közvéleményben: „Ma a kritika elvárja a költőtől, hogy óvja az eredetiséget, mint egy nagynéni a bálozó bakfist – ezzel szemben úgy áll a dolog, hogy eredetiségünk vagy van, vagy nincsen; és ha nincs, akkor hiábavaló minden felügyelet, ha pedig van, minden hatás csak építi és ékesíti. Mert az eredetiséget nem mesterségesen alakított stílári sajátosságok és jellegzetes pózok teszik, mint ahogy ma képzelik; hanem a lélekben levő többlet, mely szándékosan meg nem szerezhető, és őrzésre nem szorul.”²³

Weöres aprólékos műgonddal mutatja be a vers létrehozási folyamatát a kialakulástól a kidolgozás lezárásáig, néhány költeményének elemzésével. Azt az organikus építkezést szemlélteti itt, amely a vers első csírájától a befejeződésig, az „esztétikai képződmény” létrejöttéig tart: „A versköltés folyamata három tagra bontható, közülük kettő túlnyomóan önkéntelen alakulás, és csak a harmadik a meggondolt alakítás: 1. a versbe kíváncsozó elemek felszínre kerülnek, 2. az alakító-beidegzettség úgy nyújtja a tudat elé az anyagot, hogy az a versformába és a tartalmi összefüggésbe idomulhasson, 3. a tudat válogatja, egybeilleszti és megformálja a rendelkezésre álló elemeket.”²⁴

Weöres arra is saját alkotói tapasztalatán keresztül világít rá, hogy a vers születésekor kétféle alkotási mód munkálhat a költőben, a tudatos és a tudattalan, s többnyire a kettő keveredik egymással, a két szélsőségből többnyire fércmunkák születnek: „Általában a költemény keletkezésénél a tudatalattiságnak és tudatos-

ságnak egyaránt szerep jut, csak a szerepük aránya más-más, egyénenként, de még inkább esetenként. Az ösztön uralma alatt keletkező versek általában élénkek, frisslendületűek; az értelem munkájával készíttetek rendezettebbek, architektonikusak.”²⁵

Előadásom befejezésében arra a lehetséges kérdésre kísérlem meg a választ, hogy egyáltalán miért lehet fontos az olvasó-értelmező számára az alkotó folyamat megismerése. Azzal a *Gadamer* által is képviselt állásponttal valószínűleg egyet érthetünk, hogy az alkotói élmény rekonstruálása még nem vezet el a mű hitelesebb értelmezéséhez, hiszen a mű több, mint valamiféle alkotói szándék kifejezése. A művek megőrző megértése és értelmezése természetesen nem tükröke az alkotói folyamatnak, de a műalkotás hermeneutikai identitásának egyfajta szemléltetésének is tekinthetjük a vers születési folyamatának weöresi analízisét.

Gadamer egyébként „*eminens szövegnek*” tekinti a költeményt, amely „egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.”²⁶ Az *eminens szöveg*re, a versre tehát kitüntetetten érvényes, hogy megértés nélkül nincs jelen. A műalkotás megértése viszont az alkotáshoz hasonlóan „felépítő munka”. A művészet a számunkra otthonos tradíció formájában éppúgy, mint napjaink tradíciónélküliségében „mindig azt igényli tőlünk, hogy mi magunk végezzük el a felépítés munkáját”.²⁷ Ezzel a felépítő munkával függ össze az „*esztétikai képződmény*” elnevezés is: „A »képződmény« nem meghatározott jelentésében az rejlik, hogy nem az előre megtervezett kész-mivolta (*Fertigsein*) alapján értünk meg valamit – az mintegy belülről kiindulva maga formálta meg magát és talán további alakulásban van.”²⁸

A versnek mint „*esztétikai képződménynek*” az értelmét és jelentőségét jobban megérthetjük Weöres józanul önelemző és meditáló írása révén. Bizonyos értelemben ő maga szólít fel arra, hogy ne a vers születésének titkát próbáljuk megfejteni, hanem a mű organikus világához próbáljunk közelebb jutni az értelmező megértés révén.

Jegyzetek

1. I. Kant: Az ítéleőrő kritikája. Ford. Papp Zoltán. Ictus. 1996–97. 234.
2. Uo.
3. Weöres költészetének szellemi háttéréről lásd Tamás Attila: Weöres Sándor. Akadémiai, Bp. 63–113.
4. Heidegger: A műalkotás eredete. Ford. Bacsó Béla. Európa, Bp. 33.
5. Weöres Sándor: A vers születése. In: Egybegyűjtött írások. I. Magvető, Bp. 1981. 221.
6. Uo.
7. I. m. 222.
8. Uo.
9. I. m. 223.
10. I. m. 226.
11. I. m. 227.
12. I. m. 228.

13. Uo.
14. Uo.
15. I. m. 231.
16. I. m. 232.
17. I. m. 235.
18. I. m. 235–236.
19. I. m. 239.
20. H.–G. Gadamer: Igazság és módszer. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 69.
21. Uo.
22. Weöres: i. m. 240.
23. I. m. 242–243.
24. I. m. 244.
25. I. m. 253.
26. H.–G. Gadamer: Az „eminens” szöveg és igazsága. Ford. Tallár Ferenc. In: A szép aktualitása. Vál. Bacsó Béla. T-Twins, Bp. 1994. 193.
27. H.–G. Gadamer: A szép aktualitása. Ford. Bonyhai Gábor. I. m. 60.
28. H.–G. Gadamer: Szöveg és interpretáció. Ford. Hévízi Ottó. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Bp. 1991. 38.